

менник Пушкинской комиссии. М.-Л; Издательство Академии наук СССР, 1937. С. 186-187; Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М. 1968. С.37-39.

© Е. В. Березина  
Екатеринбург

## РУССКИЕ ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ 1880-Х ГОДОВ:

### К вопросу о специфике одной жанровой формы

В отечественной литературоведческой традиции общепринято характеризовать 80-е годы 19 в. как «период поиска новых героев, сюжетов, жанров, новой манеры разговора с читателем» (1). Именно в 80-е «зарождалось и оформлялось многое из того, что позже составило характерные черты русской литературы конца 19 в.» (2). Здесь отмечают резко возросшую роль беллетристики, приобретшей невиданную доселе популярность. Как грибы после дождя, появляются на свет многочисленные юмористические журналы (в первой половине 80-х их насчитывалось более двух десятков), что, в свою очередь, повлекло за собой и выработку особой системы жанров. Наиболее популярными из них станут рассказ-сценка (первоначально «сцены»), пародия, а также неоднородный по своему составу жанр журнальной «мелочишки».

Задача целостного и подробного рассмотрения так называемых «малых жанров» журнальной юмористики как явления массовой культуры безусловно интересна и должна стать предметом специального разговора, однако здесь останется за пределами нашего внимания. Мы же позволим себе высказать некоторые соображения по поводу особенностей жанра рассказа-сценки, получившего наиболее интересное воплощение в творчестве таких авторов, как Антон Чехов, Николай Лейкин и Виктор Билибин.

По наблюдению И. Шиловских (3), с 1879 г. рассказ-сценка становится постоянным жанровым обозначением у Н. Лейкина и общепринятым жанровым указанием в малой беллетристике 80-90 гг. Давая ему определение, исследователи (4) отмечают в качестве основных черт поэтики жанра следующие: а) особенную технику краткости, неизвестную до того и ставшую одним из основных принципов; б) построение по принципу кратчайшего пути к диалогу и соотношение диалога и описаний явно в пользу первого; в) частое отсутствие экспозиции или законченного финала, обрыв действия на середине; г) исключительно важное значение речевых характеристик, особые приемы речевого комизма; д) усиление иронической тональности как средства отображения героя и среды: «внешняя жизнь поглощает самобытное «я» героя, а внутренняя сводится к иллюзии» (5).

В дополнение к сказанному считаем необходимым специально заострить внимание и на такой важнейшей особенности, как явное, на наш взгляд, отклонение от индивидуализации в сторону типизации образа персонажа. Эта характеристика представляется в данном случае одной из наиболее существенных, поскольку может стать ключом к осознанию одного важнейшего типологического отличия рассматриваемой нами жанровой формы, до сих пор остававшегося за пределами внимания исследователей. Здесь мы позволим себе высказать ряд соображений, казавшихся нам небезосновательными.

Отправной точкой для размышлений могут послужить критические высказывания современников указанных нами авторов, характер оценок которых закрепился затем и в оценках исследователей 20 в. С их точки зрения, коротенькие рассказы Антоши Чехонте, Н. Лейкина, И. Грэка (В. Билибина) – лишь «маленькие лустячки» (6), «дешевое зубоскальство», «не освященное какою-либо разумною идеею» (7), действующими лицами большинства которых являются «марионетки, гримасничающие и кривляющиеся на потеху нетребовательных зрителей» (8). Однако то, что названными, а также рядом других авторов обозначено со знаком «минус», на наш взгляд, дает ключ к пониманию одной из важнейших сторон поэтики рассматриваемого жанра.

Понятие «марионеточность», употребленное в уничижительном тоне, в данном случае оказывается исключительно уместным и должно указывать на связь с поэтикой народного театра, театрализованного городского фольклора, с образами ярмарочных гуляний, балаганных празднеств. Связь эта проявляется иногда и в образном строе, и в тематике произведений, но в большей степени – в средствах и приемах художественной выразительности, избранных различными авторами. Все обозначенные приметы рельефнее всего проявятся в творчестве Н. Лейкина – «отца русской сценки» и «крестного батьки» Чехова (по его собственному определению). Как отметил в своих воспоминаниях их современник, писатель И. Ясинский, «от его [Лейкина] описаний веет какой-то почти языческой обрядностью, какими-то российскими сатурналиями» (9). Мир, созданный авторами, – мир повседневного человеческого бытия, но особым образом трансформированный; авторы незаметно включают нас в некую игровую стихию, подчиняя ее законам. С этой точки зрения и сам выбор ситуаций, и «сгущенная» (10) речь, и «лубочность» персонажей, в которых каждая черта прорисована предельно рельефно, выпукло, почти «декоративно», воспринимаются уже не как создания неискушенных в писательском мастерстве авторов, а как необходимые атрибуты особой художественной системы. А многочисленные «саврасы без узды», «енотовые шубы», «бобровые воротники», все эти Силы Силычи и Парамоны Парамонычи оказываются не кем иными, как ряжеными, и корни этих образов уместно, думается, искать не толь-

школы», на что уже было справедливо указано А. Чудаковым (11) и другими исследователями, но и в традиционной национальной культуре. Да и само понятие «сцены» предполагает наличие, с одной стороны, персонажа-«маски», а с другой – «зрителя».

Жанр рассказа-сценки, естественно, претерпел множество модификаций под пером различных авторов. В «лейкинском» варианте он стал «классическим образцом», ярче всего воплотившим в себе связь со стихией народной культуры, о чем было сказано выше. Другой талантливый автор, Виктор Билибин, проявил себя в этом жанре как достаточно тонкий психолог, мастер построения диалогов. У А. Чехова тема «маски» получит впоследствии свое, особое развитие и окажется тесно сопряжена с темой нелепого, абсурдного, несообразного мира, заключающей в себе подспудный трагический смысл.

Таким образом, рассматривая жанр сценки, ставший одним из любимых в беллетристике 80-х, мы имеем дело со своеобразным явлением, которое представляет собой некую синкретичную форму, генетически связанную, с одной стороны, с наследием «натуральной школы», а с другой – с национальной фольклорной традицией. Это «рахитичное дитя на кривых ножках» (по выражению Л. Мышковской) (12), оценивавшееся многими современниками и потомками как нечто легковесное и выведенное ими за пределы «высокого искусства», фактически станет затем неким резервным фондом для новаторских решений литературы 20 в.

#### Примечания

- 1 Катаев В. Б. Чехов и его литературное окружение // Спутники Чехова. М. 1982. С.7
2. Там же. С.7
3. Шиловских И. С. Жанровое своеобразие прозы и драматургии Н. Лейкина / Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. МГОПУ, 1999.
4. Катаев В. Б. Указ. соч. С.12–13.
5. Шиловских И. С. Указ. соч. С.15–16.
6. Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989. С.76.
7. Владимиров А. Наши юмористические журналы // Колосья. СПб, 1886. №1. С.340.
8. Михайловский Н. К. Новые книги //Отечественные записки. СПб, 1879. №6. С.194.
9. Арсеньев К. К. Беллетристы последнего времени // Вестник Европы. СПб, 1887 Кн.12. С.769.
10. Ясинский И. Я. Роман моей жизни. М.-Л. 1926. С.203.
11. Выражение И. Шиловских.
12. Чудаков А. Мир Чехова. М. 1986. С.92.
13. Мышковская Л. Н. Чехов и юмористические журналы 80-х гг М.-Л., 1929. С.98.